

12

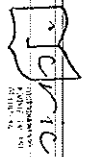
QUADERNI DEL CSCI

Rivista
annuale | 2016
di cinema
italiano



LUCIANO CURRERI

Cinema italiano e Guerra di Spagna: un duplice tracciato "narrativo"



I QUADERNI DEL CSCI aderiscono al CIC (Coordinamento Riviste Italiane di Cultura)

- 5 Stefano NICOLETTI**
Consule Generale d'Italia a Barcellona
- 6 Roberta FERRAZZA**
Direttrice Istituto Italiano di Cultura di Barcellona
- 7 Roberto CICUTTO**
AD Istituto Luce Cinecittà
- 8 EDITORIALE**
Daniela ARONICA
Direttrice ed editrice «Quaderni del CSCI»

Le guerre nel cinema italiano dal 1911 a oggi

a cura di SILVIO ALOVISIO, ALESSANDRO FACCIOLI, LUCA MAZZEI

sezione monografica

I. saggi

- 10 SILVIO ALOVISIO, ALESSANDRO FACCIOLI, LUCA MAZZEI** Introduzione
- 12 PIERRE SORLIN**
Coraggio del popolo, imperizia dell'esercito. La guerra vagliata dal cinema
- 20 LUCA MAZZEI**
Prima Guerra di Libia (dal primo Novecento a oggi)
- 25 SARAH PESENTI CAMPAGNONI**
La Grande Guerra in prima serata. Breve storia italiana della produzione cinematografica militare
- 31 FABIO CAFFARENA**
La Grande Guerra aerea nel cinema italiano
- 36 MARCO MONDINI**
La guerra ripensata. Ironia e antierismo in *La Grande Guerra* (1959) di Mario Monicelli
- 42 DENIS LOTTI**
Tutti eroi! Divismo e propaganda bellica (1915-1918)
- 48 STEPHEN GUNDEL**
Divismo e cinema di guerra anni durante il ventennio fascista
- 56 GIUSEPPE FIDOTTA**
La guerra lontana (Etiopia, 1935-1936)
- 61 GINA ANNUNZIATA**
L'ascaro fedele. La rappresentazione del soldato coloniale nel cinema italiano
- 67 DANIELA ARONICA**
Cinema fascista e Guerra di Spagna tra cinegiornali e documentari
- 75 LUCIANO CURRERI**
Cinema italiano e Guerra di Spagna: un duplice tracciato "narrativo"
- 81 SERGIO TOFFETTI**
Le officine volanti Fiat Torino Russia
- 76 SIMONE STARACE**
Il cinema fascista di guerra
- 92 IVELISE PERMIOLA**
1945-1946 - Il documentario e la Resistenza italiana
- 98 FRANCESCO PITASSIO**
L'obbiettivo e la guerra. Il Neorealismo cinematografico e la Seconda Guerra Mondiale
- 104 ALESSANDRO FACCIOLI**
Reduci
- 110 GIANLUCA DELLA MAGGIORE**
La guerra dei cattolici. Devozioni, rimozioni, pacificazioni
- 116 PAOLO NOTO**
Lo Stato come produttore: interessi storici e intervento pubblico nei film di guerra degli anni '50
- 121 ENRICO GAUDENZI**
Tagli di guerra. La censura sui cinema bellici italiani
- 127 GIACOMO MANZOLI**
Soldati all'italiana. Il cinema di guerra negli anni '60 e '70
- 140 SANTO PELI**
Il cinema narrativo sulla Resistenza dagli anni '60 agli anni '80
- 144 CHRISTIAN UVA**
"Come leggenda saremmo stati magnifici": l'impossibile epica nel cinema resistenziale contemporaneo
- 153 BRUNO SURACE**
Una quadriglia in una sala da ballo. Guerre contemporanee nel cinema italiano
- 164 LORENZO DONGHI**
One Shot One Kill. I soldati-reporter del Media Combat Team
- 171 BRUNO MAIDA**
"Sono un bambino! Che c'entro io con la guerra?". Infanzia e guerra nei racconti mensili di *Cuore*

- 177 ELENA MOSCONI**
Madri violate e figli della colpa
- 186 GIOVANNA MAINA e FEDERICO ZECCA**
Predatori in divisa. Immagini e temi della guerra nel porno italiano
- 192 PAOLA VALENTINI**
Guerra e televisione italiana: programmi non fiction
- 198 GIULIANA C. GALVAGNO**
Le guerre del Novecento nella serialità televisiva italiana
- 205 RICCARDO FASSONE**
Da *Gioventù ribelle* a *Venti mesi*. Videogiochi e guerra nella produzione italiana

II. i volti dei protagonisti

- 211 Goffredo Alessandrini** (Andrea Mariani)
- 212 Marc'Antonio Bragadin** (Desirée Tommaselli)
- 213 Duilio Coletti** (Simone Starace)
- 214 Ennio De Concini** (Christian Uva)
- 215 Doris Duranti** (Elisa Uffreduzzi)
- 216 Aldo Fabrizi** (Fabrizio Natalini)
- 217 Mario Ferrari** (Denis Lotti)
- 218 Fosco Giachetti** (Federico Pierotti)
- 219 Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi** (Luca Giuliani)
- 220 Augusto Genina** (Simone Starace)
- 221 Umberto Lenzi** (Franco Gattarola)
- 222 Carlo Lizzani** (Elisa Uffreduzzi)
- 223 Anna Magnani** (Chiara Tognolotti)
- 224 Mario Monicelli** (Fabrizio Natalini)
- 225 Enzo Monteleone** (Paolo Grassini)
- 226 Amedeo Nazzari** (Paolo Villa)
- 227 Ermanno Olmi** (Luca Mazzei)
- 229 Roberto Rossellini** (Chiara Tognolotti)

¹ Per la parte nazionalista (e italiana) ovvio il rinvio a *L'assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina, di cui si dirà qui di seguito; per la parte repubblicana (e francese, per fare un esempio forte). André Malraux, *Espoir. Sierra de Teruel* (1938-1939). Più in generale, per il rapporto tra cinema e propaganda durante la guerra, cfr. Magi Crusells, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Ariel, Barcelona 2003. 2ª edición actualizada. Per un quadro d'insieme cfr. Marcel Oms, *La guerre d'Espagne au cinéma*. Éditions du Cerf, Paris 1986.

² Paolo Sighinolfi, *La Spagna in fiamme (Todo o nada)*. Casa per Edizioni Popolari, Sesto San Giovanni 1936, p. 249.

³ Gli anni '30 e, più in generale, i due decenni tra le due guerre mondiali, in Italia, come in Spagna e pure in Francia, sono quelli in cui prende forma un più che intricato e complesso processo di rivalità e di osmosi tra... potremmo dire con la mappa tracciata da un volume abbastanza recente - la politicizzazione del religioso voluta dalla chiesa e la sacralizzazione della politica voluta dai totalitarismi. Cfr. a proposito Daniele Menozzi, Renato Moro (a cura di), *Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia)*, Morcelliana, Brescia 2004.

⁴ Paolo Sighinolfi, *op. cit.*, pp. 151-183, 211-234, 245-250.

Dico subito che per me non si tratta di seguire, assecondando esteriormente mode o percorsi ermeneutici più o meno recenti, il tracciato "narrativo" di un Novecento tradotto in film, che, fra parte nazionalista e repubblicana, è comunque insito nella guerra civile (e come tale noto e da tempo, anche via rassegne di cui non possiamo dare conto).¹ Mi pare sia più significativo provare a raccogliere e snocciolare una duplice sequenza "narrativa", una che prende le mosse dagli anni della guerra e una dai dintorni della morte di Franco (1975), selezionando, in quattro brevi paragrafi, una serie di *entrées en matière* - anche documentarie e apparentemente tangenziali - che non si esauriscono solo nella "lista-lettura" di alcuni film più o meno noti ma offrano piuttosto una diversa contestualizzazione alle diversamente riuscite "finzioni" cinematografiche, dedicate alla guerra civile spagnola. In tal senso si tratterà anche di finzioni che non sono necessariamente relative al conflitto in prima e unica istanza e magari pure non immediatamente riconducibili alla realtà bellica di quella sola guerra e/o alla realtà dei conflitti caldi.

1. DAGLI ANNI DELLA GUERRA: PAURE, MITI E SOGNI DELLA DESTRA E DELLA CHIESA DALL'ALCAZAR A MADRID

Su Madrid si sferra ancora l'odio diabolico dei caporioni sovietici, che, d'accordo con i dirigenti del movimento anarchico spagnolo, oggi al governo, vogliono ridurre la capitale madrilena a un mucchio di rovine e a un carnaio, prima di fuggire.²

Cito da *La Spagna in fiamme* (1936) di Paolo Sighinolfi, la cui struttura è interessante non soltanto per questo epilogo profetico a lungo termine (i franchisti entreranno a Madrid il 28 marzo del 1939), ma anche perché è tutta tesa a registrare, fra i sette capitoli e l'epilogo, le paure, i miti e i sogni della Destra - e della Chiesa - nel fatidico 1936, secondo un percorso "narrativo" che intreccia distopia e utopia a un tempo e in nella luoghi comuni dell'immaginario fascista dalla "Bufera sacrilega" all'"Alcazar" e dall'"Alcazar" a "Madrid liberata!"³

Questo percorso "narrativo", esemplarmente centrato sull'Alcazar,⁴ inquadra e informa pure il *plot* del lungometraggio premiato nel 1940 alla Mostra cinematografica italo-tedesca di Venezia, *L'assedio dell'Alcazar* di Augusto Genina.⁵ Oserei dire che si tratta di un film che tende ad allontanarsi dalle fiamme del conflitto spagnolo (a questo riguardo, la versione tagliata che circola in Italia nel dopoguerra è ben significativa) e non fa che sovrapporre alla vicenda collettiva una storia d'amore quasi domestica fra il capitano della "fortezza-città" di Toledo e una ragazza di Madrid: insomma, dalle fiamme al focolare.

Ne consegue uno scontato processo di drammatizzazione individuale e borghese che non sfuggì ad Antonioni.⁶ E tuttavia il facile "post-romanticismo" è corretto proprio grazie alla storia d'amore, che è geopoliticamente simbolica, "alla Sighinolfi". Perché senza la riconquista - annunciata dal matrimonio e/o dal bacio - di Madridgrad, senza le

⁵ Cfr. a proposito Pietro Caporilli, *L'assedio dell'Alcazar*. Unione Editoriale d'Italia. Roma 1940; in particolare i capitoli che vanno da "Il battesimo del fuoco", pp. 57-65, a "L'inferno nel cerchio di ferro e di fuoco", pp. 89-102. Nella bibliografia di Pietro Caporilli precede il volume citato una *Spagna rossa*. Ardita, Roma 1938. Sulla vicenda dell'Alcazar, poi, fra fine anni '30 e inizio anni '40, ritornano molti testi di parte, come, per esempio, quelli di Valerio Pignatelli, *I cadetti dell'Alcazar*. Romanzo. Sonzogno, Milano 1937 e Alberto Bargelesi, *L'epopea dell'Alcazar*. I. P. L., Milano 1941.

⁶ Cfr. Daniela Aronica, "L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar (1940) de Augusto Genina: análisis de la película restaurada", «Cuadernos del CSCI», n. 3, 2007, pp. 164-174; Corrado Di Vanna, *L'assedio dell'Alcazar. Un film de A. Genina*, «Revue belge du cinéma», n. 17, 1986, pp. 49-52.

⁷ Cfr. Daniela Aronica, *La génesis de Sin novedad en el Alcázar: un estudio comparativo del argumento al guión*, «Archivos de la Filmoteca», n. 35, 2000, pp. 70-95.

⁸ «Cinema», 25 settembre 1940.

Negli anni del consenso che comincia a sfumare —, con il protrarsi del (non breve) conflitto spagnolo e la prima e penosa sconfitta fasci-

osessioni dei ribelli e gli esorcismi che le curano in quegli anni, non si dà un tracciato "narrativo" tra cinema italiano e Guerra di Spagna, neanche in *Genina* (la vera epica, allora, o epopea che dir si voglia, è detta altrove, in *Scipione l'Africano*, 1937, di Carmine Gallone, che di rimbalzo vendica anche Canne-Guadalajara).⁹

Dall'Alcazar a Madrid, dunque, con manifesta e casta passione geopolitica, entro una cornice — e, certo, una folla — di *Credo e Ave Maria*. Del resto — in accordo con *La Spagna in fiamme*, "narrazione" (è Sighinolfi a definirla tale) a ridosso dell'evento, e il più tardo film di *Genina*, già rievocazione storica ma nutrita di simile "narrazione" della vita (più che dell'epica) quotidiana — attesta tale tracciato "narrativo" anche un lavoro teatrale del 1937, *Per la Croce. I cadetti dell'Alcazar*, di Romeo Rivalta, attore professionista e fascista della prima ora che, grazie a qualche mese in più, può già mettere in scena un fronte nemico non così compatto. E se non si rappresentano ancora i disaccordi profondi e importanti tra comunisti e anarchici — estremisti percepiti ancora in blocco e contrapposti ai moderati, già in sintonia coi nazionalisti! —, si continuano a enunciare paure, miti e sogni della Destra e della Chiesa in seno alla guerra: "Vai al diavolo tu, l'anarchia, la coscienza individuale, i diritti dell'uomo e il sol dell'avvenire. Basta! Basta! Ritorno al Credo e all'Ave Maria, mi ci trovo meglio!"¹⁰.

2. A REBOURS E IN PROSPETTIVA: FIAMME E ASSEDI

Questo orizzonte ideologico impregnato di croce e cristianità a buon mercato è diffuso in quegli anni ed è veicolato da "assedi" (subiti dalla civiltà sacra cattolica apostolica romana) e da "fiamme", che provengono dalla letteratura popolare e dal cinema d'inizio Novecento e titolano altre sospette operazioni narrative, sempre della seconda metà degli anni '30, come quella — all'altro capo della cronologia che delimita la guerra civile spagnola — di *Il Mediterraneo in fiamme* (1939), romanzo storico di Emilio Garro ambientato nel XVI secolo con tanto di trionfo cristiano finale,¹¹ la vittoria della Lega Santa a Lepanto nel 1571. Siamo, certo, alla crociata *d'antan* ma siamo anche sulla stessa lunghezza d'onda di «Il Mediterraneo», il periodico illustrato che svolge "una grossolana sfacciata propaganda"¹² per conto del regime (in tal senso già smascherato da Berneri in *Mussolini alla conquista delle Baleari*)¹³ e che offre peraltro "didascalie bilingui, in italiano e in spagnolo, molte delle quali celebrano le vittorie fasciste in Spagna".

L'idea della crociata — proprietà non esclusiva della Destra e della Chiesa, se teniamo anche solo conto del fatto che André Marty e Pietro Nenni parlano, alla vigilia del Natale 1936, di "crociata della solidarietà internazionale per il popolo di Spagna e per le Brigate internazionali"¹⁴ è strettamente legata all'idea di essere (sentirsi) assediati, che è un astuto fantasma — ancora attuale — che abita il vecchio continente *ab origine* e si concreta di volta in volta in più o meno estesi microcosmi che devono resistere, salvaguardando il loro particolare ritmo vitale, anche

sta del marzo 1937, a Guadalajara, che getta un'ombra lunga anche sull'impero - *Scipione l'Africano*, nell'estate di quell'anno, vuole rincuorare gli animi epicamente, per davvero (che poi riesca pure a ridestarli, è un altro paio di maniche). Mi sia concesso rinviare a Luciano Curreri, *Le farfalle di Madrid. L'antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 159-161, volume che ho tenuto presente al di là di questo puntuale rinvio.

¹⁰ Pietro Cavallo, *La guerra di Spagna nel teatro del ventennio fascista*, in Francesco Saverio Festa, Rosa Maria Grillo (a cura di), *La Spagna degli anni '30 di fronte all'Europa. Politica Storia Filosofia Letteratura Radio Cinema Teatro*, Antonio Pellicani Editore, Roma 2001, pp. 419-460.

¹¹ Emilio Garro, *Il Mediterraneo in fiamme*, S.E.I., Torino 1939 - ma si cita dalla seconda edizione del 1941 - p. 370: "Per tal modo, col trionfo di Lepanto, sommersa la Mezzaluna, tornò a risplendere sulle acque del Mediterraneo la Croce, e, con la Croce, la Civiltà cristiana e latina dell'Italia e di Roma".

¹² Giuditta Isotti Rosowsky, *Introduzione a Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savvio 1933-1952*, Sellerio, Palermo 1999, pp. 9-43: citazione (anche quella seguente) da p. 19.

¹³ Cfr. ora Camillo Berneri, *Mussolini*

quando questo è sconvolto dai bombardamenti e dagli incendi conseguenti (e quindi, per dire, ci si sposa *in extremis* ma ci si sposa, come nel film di Genina).

Questa idea ha larga fortuna anche in senso figurato e, prospetticamente, pure in seno alla Guerra Fredda, in cui finanche il paesino di Don Camillo, Brescello, può essere, a suo modo, un Alcazar. In effetti, nella prima metà degli anni '60, Franco è sempre al potere ed è una presenza vittoriosa, non più così forte ma chiara, che si usa ancora opporre, magari tradotta in ridicolo,¹⁵ al blocco comunista dell'Unione Sovietica passato per le rivelazioni di Kruscev, nella seconda metà degli anni '50. Lo testimonia, per esempio, una *boutade* di *Il compagno Don Camillo* (1965), film di Luigi Comencini dove il celebre personaggio inventato da Giovannino Guareschi contrasta il progetto politico del gemellaggio di Brescello con un paese russo, ribattezzando la proposta del sindaco comunista Peppone in questi termini: "Se noi fossimo al suo posto, signor Sindaco, e il Generalissimo Franco ci regalasse un toro da corrida o una partita di nacchere e noi pretendissimo gemellare il nostro paese con Madrid, Lei cosa farebbe?". Non mi pare che il tracciato "narrativo" sia mutato. Si passa ancora da un Alcazar a Madrid.

3. NEI DINTORNI DELLA MORTE DI FRANCO: INIZIA UN ALTRO RACCONTO, SULLA SCIA DI LEONARDO SCIASCIA

Due film escono, a un anno di distanza l'uno dall'altro, subito dopo la morte di Franco (1975): *Una vita venduta* (1976) di Aldo Florio, per il cinema, e *Volontari per destinazione ignota* (1977) di Alberto Negrin, prodotto dalla Rai per la televisione. Il primo titolo è più allusivo e d'effetto, il secondo maggiormente impegnato ed esplicativo.

Detto questo, entrambi i lungometraggi hanno scarsi mezzi a disposizione e un film di guerra senza mezzi parte già svantaggiato. La cornice è drammatica e riguarda, nei due casi, i giovani del Sud d'Italia che, nella seconda metà degli anni '30, sono fotografati tra le condizioni di vita disumane e i rischi altissimi nella zolfara siciliana in *Una vita venduta* e la miseria estrema del bracciantato lucano in *Volontari per destinazione ignota*.

Nel primo caso Michele Rizzuto (Gerardo Amato) fugge il *grisou* - che, com'è noto, mescolato all'aria in una data percentuale esplosive - ovvero fugge la paura delle fiamme, la sofferenza e l'umiliazione della vita di *caruso* nella zolfara, e finisce per ritrovare in guerra le esplosioni e il fuoco, la stessa sofferenza e umiliazione. Nel secondo, si tratta di un bracciante lucano, Antonio Stella (Michele Placido), come altri già reduce della guerra d'Africa del 1935-1936, che pochi mesi dopo, fuggendo la cronica disoccupazione, s'arruola pure come volontario per "destinazione ignota", e finisce in Spagna a combattere con i franchisti.

Una vita venduta è tratto da *L'antimonio*, che chiude la seconda edizione di *Gli zii di Sicilia* (1960) di Leonardo Sciascia. Nel 1981, a vent'anni di distanza dalla sua pubblicazione, il racconto fa capolino, insieme al film, in una bella testimonianza dello scrittore siciliano che ricorda i

alla conquista delle Baleari (1937-1938). Galzerano, Casalvelino Scalo (SA) 2002 e Carlo De Maria, Camillo Berneri. *Tra anarchismo e liberalismo*. Angeli, Milano 2004. Per una bibliografia "non ridotta all'osso" si scorra Luciano Curreri, *Fiction, propagande, témoignage, réalité. Quatre microessais sur la représentation de la guerre civile espagnole en Italie*. Quodlibet, Macerata 2016.

libri letti e apprezzati sulla guerra civile spagnola (e la Spagna) e chiude dicendo:

E tra i tanti libri di poesia, uno ce n'è che conservo come una delle cose più preziose che abbia: il *Maremagnum* di Jorge Guillén, con una dedica che si riferisce a quel mio racconto sulla guerra di Spagna intitolato *L'antimonio* (e da cui è stato tratto un film che non ho mai visto ma mi dicono buono), di cui sono molto orgoglioso.¹⁶

Del misuratissimo racconto sciasciano, *Una vita venduta* propone un adattamento che, con mezzi modesti, mira alla spettacolarizzazione dell'evento bellico e proprio per questo, tra enfasi e didascalismo, si apre su una città ferita ancora avvolta dal fuoco, scossa dalle bombe e attraversata dalle fucilazioni, ed evocata non dalla lirica immaginazione dell'ex zolfataro ("Giravamo intorno a Madrid come di notte le farfalle intorno al lume"¹⁷) ma dal commento asciutto e volgare dell'altro formidabile personaggio inventato da Sciascia: il soldato Luigi Ventura (interpretato da un più che gigionesco Enrico Maria Salerno), che nel film è meno simpatico, ovvero più mafioso che anarchico, più trasformista che eroe positivo. E poi niente è più lontano di *Una vita venduta* da quel magnifico testo "aperto" che è *L'antimonio*: un racconto che Sciascia riesce a far vivere per sempre grazie alla scelta di far rientrare il suo alter ego-protagonista in Sicilia, senza una mano, di cui la patria si ricorda offrendogli un posto di bidello che il giovane vorrà lontano da casa, in seno alla nuova coscienza e marcata volontà di "vedere cose nuove"¹⁸. *Una vita venduta* chiude invece, troppo facilmente, sulla morte di Michele che, ribellandosi al comando del solito gerarca, finirà davanti a un plotone di esecuzione in cui figura pure Ventura (che ha peraltro approfittato poco prima di una ragazzina, comprata con un pezzo di pane).

4. LE OCCASIONI SPRECATE DEGLI ANNI '70 VS IL "MERIDIONALISMO" RILETTO DALLA COMMEDIA ALL'ITALIANA

Volontari per destinazione ignota (1977), di Alberto Negrin, mi pare che resti ancora più legato al punto di vista "meridionalista" incarnato non da Sciascia — che va ben oltre — ma da uno scrittore come Francesco Jovine, che, quindici anni prima del testo sciasciano, con *Michele a Guadalajara*, terzo racconto di *L'impero in provincia. Cronache italiane dei tempi moderni* (1945), si iscrive nella storia delle relazioni tra il rinato impero fascista, la guerra civile spagnola e un'arcaica e immobile Italia del Sud.¹⁹

Ma in Negrin c'è, come in Florio, più morte e dramma che potenziale riscatto, mentre in Jovine viene quasi anticipata certa commedia all'italiana, come quella espressa da un film di Luigi Zampa, *Gli anni ruggenti* (1962). Certo, il tracciato narrativo suggerito è lo stesso, per quanto in Negrin sia meno esplicitato *et pour cause*: dalla guerra etiopica a quella spagnola. In Zampa, ai poveri disoccupati che protestano, il podestà Salvatore Acquamano, interpretato da Gino Cervi, consiglia di partire volontari per la Spagna. E qui la replica d'uno degli offesi non

¹⁶ André Marty, Pietro Nenni. *Un appello della Commissione Politica delle Brigate internazionali* [Madrid, 24 dicembre 1936]. «Il Nuovo Avanti», (Paris), 2 gennaio 1937. in Pietro Nenni, *Spagna*, a cura di Coietta Dallò, Edizioni Avanti!, Milano-Roma 1958, pp. 178-179; citazione da p. 179.

¹⁷ Tradurre, volgere in ridicolo (anche ridicolizzare) è il primo, elementare movimento della coscienza ironica che comincia a distendersi, a delimitare il pericolo e a giocarci. Cfr. Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, Paris 1964 e 1987, pp. 9-10.

¹⁸ Leonardo Sciascia, *Ore di Spagna*, Pungitopo, Marina di Patti (ME) 1988 e Bompiani, Milano 2000, p. 29.

¹⁹ Id., *Gli zii di Sicilia*, Einaudi, Torino 1960 e 1980, p. 189.

²⁰ *Ibid.*, p. 230.

²¹ Francesco Jovine, *Michele a Guadalajara* in Id., *L'impero in provincia. Cronache italiane dei tempi moderni*, Einaudi, Roma 1945 e Torino 1981, pp. 53-77.

sposa l'impegno meridionalista – al limite tardoneorealista – di un Negrin e lo traduce in una battuta comica, che sulle prime sembra perdente ma che è mille volte più efficace: "Andateci voi in Spagna. Io sono tornato adesso dall'Africa". In tal senso, molte commedie all'italiana nate fra gli anni '50 e i '60, e dedicate al periodo storico tra Prima e Seconda Guerra Mondiale, ancora oggi superano, anche solo con una battuta, gli esiti dei film di Florio e Negrin. Certo, la commedia all'italiana rende un po' bozzettistico il paese ferito, il microcosmo dal quale in Italia giovani e meno giovani – da Calvino a Guareschi, a Visconti – ripartono nel secondo dopoguerra, in seno a varianti (favolistiche...) che la dicono lunga sull'esigenza di non voler più dire monoliticamente la realtà. Ecco perché nella finzione cinematografica di Zampa resta anche e almeno la possibilità di intonare un coro consolatorio (quasi un inno, sciolto ormai da giovinezza e bellezza inverosimili) e di cantare ad alta voce: "Che schifezza, che schifezza, tutto pieno di monnezza".